جماليات القلب في البلاغة العربية

الدكتور صالح بن سعيد الزهراني

قسم البلاغة والنقد - كلية اللغة العربية

جامعة أم القرى - مكة المكرمة

حركة الظاهرة

ظاهرة القلب في بعض مظاهرها « موجودة في اللغات بعامة، وقد سمّاها علماء اللغة الغربيون Metathesis »[1]، أما في اللغة العربية فهي ملمح من ملامح الجمال، وسمة من سمات الفن الرفيع، تنتظم في النص كله، فنجدها في بنيته اللغوية، وفي بنيته التصويرية، وفي معانيه وإيقاعاته.

والمتتبع لحركة هذه الظاهرة في الفكر البياني عند العرب، يدرك فطنة القدماء رحمهم الله بدقائق النص، وتفتيقهم لجزئياته، وكشفهم عن أدق مواطن الجمال فيه.

هذه الفطنة نجدها في بواكير مصنفات علماء اللغة الأوائل والنحو أمثال الخليل ابن أحمد وسيبويه[2] والفراء، وأبي عبيدة معمر بن المثنى، فقد كانوا من أوائل من تحدث عن بعض أنماط الظاهرة، وتواصل الاستقراء والكشف على يدي المبرد والفارسي وابن جني وغيرهم[3].

وفي القرن الثالث الهجري نجد ابن قتيبة يتوسع في استقراء الظاهرة، فينتقل بها من البحث في القلب في الكلمة المفردة إلى القلب في الدلالة اللغوية، وفي بناء الجملة، ويعدها باباً من أبوب المجاز عند العرب « وللعرب المجازات في الكلام ومعناها طرق القول ومآخذه، ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير . . . »[4]، ويعقد لها باباً، ويكشف عن عدد من الاعتبارات اللطيفة، والقيم الفنية والجمالية التي تنطوي عليها، مُعزِّزاً ذلك كله بالشاهد القرآني، وجيد كلام العرب.

ويظل جهد الرجل مُمَيَّزًا يتناقله من جاء بعده كالمبرّد والسيرافي والفارسي، وابن فارس، والقزاز القيرواني.

وفي القرن الرابع الهجري يلتفت ابن جني إلى نوع من القلب في بناء الصورة البيانية هو قلب التشبيه الذي يسميه « غلبة الفروع على الأصول » فيورد نماذجه، ويذكر أصوله، ويبحث في بلاغته .

وفي القرن الخامس الهجري يتخذ القلب في هذا النمط الفني عند عبدالقاهر صفة النظرية التي لها طابع التكامل والتماسك والانسجام فيقدم لنا فلسفة جمالية للقلب في التشبيه والتمثيل تعدّ من أرقى ما وصل إليه الفكر الحديث في هذا السياق . مُبيِّناً شرائط الفن فيهما، وجاعلا منهما معلماً دالاً على شعرية الكلام، ودليلاً موضوعياً على صنعته الساحرة .

وفي القرن السابع الهجري تدخل البلاغة العربية دوائر التقسيم على يدي السكاكي، فيتشعب معها البحث في قلب البنية الإيقاعية من خلال حديثه عن المحسنات اللفظية والمعنوية، فيصبح هذا النوع من القلب دليلاً على مهارة المبدع واقتداره على الكلام، يتابعه في ذلك الخطيب القزويني وشراح التلخيص، ولانكاد نجد جديداً إلا في تفتيت هذا النمط، وإيراد بعض الاحترازات، والنماذج التي لا تمثّل في كثير منها فناً رفيعاً، ولاتنطوي على رؤية نافذة .

وسيقوم البحث بعرض أنماط الظاهرة كما كشف عنها البيانيون على اختلاف منازعهم وإجراءاتهم ليتم وضعها في إطارها الصحيح الذي يُهيِّىء لنا معرفة أبعادها، ومن ثم تقدير جهد القوم في النظر إليها .

اللغة هي مادة الأدب، منها يتكون، وبها يعبّر، وقيمة الأدب تكمن في تكوينه اللغوي، وطريقته الخاصة في التعبير عن أحاسيس النفس، وموقفها من الكون والحياة .

واللغة العربية بطبيعتها لغة شاعرة [٥]، ومن مظاهر شاعريتها مسالكها التعبيرية الدقيقة في عرض الأفكار والمعاني . وحين تلج اللغة العربية بشاعريتها هذه عالم الأدب، فإنها تكتسب شاعرية أخرى تمليها طبيعة الأدب، وخصوصيته الفنية ومنهجه في النظر إلى الأشياء، فمن طبيعة الأدب أن اللغة فيه لاتكون وسيلة إلى غاية، ولكنها الغاية والوسيلة معاً، وبهذا يُحقّق الأدب وجوده الفنّي، ويمتع متلقّيه .

وقد عُنيت البلاغة العربية بالبحث في أدبية الأدب، وكانت بعلومها الثلاثة كشفاً دقيقاً لقيم الفن والجمال فيه، وفلسفة جمالية لعناصره، تعد من أرقى ما قدمته الحضارة الإسلامية من تفكير لساني يبحث في أدبية النص الأدبي، من حيث هو لغة لها خصوصيتها في الرؤية والنسيج .

وتعد ظاهرة القلب من الظواهر الأسلوبية في العربيّة، استثمرها الأدباء والشعراء، وتكلم بها أصحاب الفصاحة واللَّسَن، وهي ظاهرة تكشف عن عبقرية اللغة العربية، في عرض المعاني، كما تُبين عن فطنة الإنسان العربي، وذكائه .

ويمكن تتبع أنماط هذه الظاهرة في النص الأدبي كما كشف عنها علماء اللغة والنحو والبلاغة فيما يأتي :-

١ ـ قلب اللغة .

٢ ـ قلب الصورة .

٣ ـ قلب المعنى .

٤ ـ قلب الإيقاع .

وقبل الحديث عن هذه الأنماط، يحسن بنا أن نقف على تعريف للقلب تتضح من خلاله الظاهرة. فالقلب في اللغة «رد شيء من جهة إلى جهة»[٦]، ومنه «قلبت الثوب قلباً».

والقَلَب: انقلاب الشفة، وهي قلباء وصاحبها أقلب. وقلبت الشيء: كببته، وقَلَّبته بيديّ تقليباً[٧].

ولا تكاد تخرج دلالة القلب عند البلاغيين على ما هي عليه عند أهل اللغة، وإذا كنا لا نجد له عندهم تعريفاً جامعاً مانعاً لتعدد أنماطه وكثرتها، فإنه يظل مشدوداً إلى دلالته اللغوية التي تعني رد الشيء من جهة إلى جهة، أو تقديم شيء على شيء.

(١) قلب اللغة

يتم القلب في اللغة على مستويين:

أ ـ على مستوى الكلمة المفردة.

ب ـ على مستوى التركيب.

أ ـ القلب على مستوى الكلمة المفردة

ويكون ضمن مستويين اثنين هما:

١ ـ قلب البنية.

٢ ـ قلب الدلالة.

قلب البنية

وهو ما يطلق عليه القلب المكاني في بنية الكلمة، وهو « تقديم بعض حروف الكلمة على بعض، وأكثر ما يتفق القلب في المعتل والمهموز »[٨] أما من حيث طريقة القلب فأكثر أحواله « بتقديم الآخر على متلوّه »[٩] .

والقلب المكاني لايصح القول به عند البصريين عندما يكون للفعلين مصدران، بخلاف الكوفيين الذي يتسعون في إطلاق القلب المكاني على كل لفظين اتحدا في المعنى، ووجد لهما مصدران مع خلاف في تقديم بعض الحروف على بعض[١٠] .

فجبذ، وجذب من المقلوب عند الكوفيين، لكنهما عند البصريين ليسا كذالك، لأنهما يتصرفان تصرفاً واحدا، فكل واحد منهما أصل « فإن جعلت مع هذا أحدهما أصلاً لصاحبه فسد ذلك، لأنك لو فعلته لم يكن أحدهما أسعد بهذه الحال من الآخر، فإذا وقفت الحال بينهما، ولم يؤثر بها لمزية أحدهما وجب أن يتوازيا، وأن يَمْثُلا بصفحتيهما معا، وكذلك ما هذه سبيله »[١١] .

وقد ذهب الدكتور داود عبده إلى أن طريقة الكتابة العربيّة توهم أنه لا فرقَ في القلب بين القلب في الحروف المتجاورة، والقلب في الحروف غير المتجاورة يقول: « إن نظام الكتابة العربية الذي يهمل أصوات المد القصير، أي الحركات، أو يعتبرها لواحق للأصوات الصحيحة، يوهم أن لا فرق بين القلب المكاني في مثل « جبذ » و « جذب »، أو « يئس » و « أيس » وبين القلب المكاني في مثل « ملعقة » و « معلقة »، أو « طأمن » و « طمأن »، ولكنه في الواقع مختلف، ففي المثالين الأول والثاني حدث القلب المكاني بين

صوتين غير متجاورين، بينما حدث بين صوتين متجاورين في المثالين الأخيرين »[١٢] .

وإذا كان القلب المكاني باباً من أبواب سعة العربية وثرائها، فإنه ينطوي على قيمة جمالية لم تزل بحاجة إلى كثير من البحث والمكاشفة والاستنطاق يقول ياكبسون :

« نادراً ما تعرف النقاد على المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبيّة للغة، أو باختصار على شعر النحو، ومنتوجه الأدبي، أي نحو الشعر، كما أن علماء اللغة كادوا يهملونها نهائياً، أما الكتاب المبدعون فعلى العكس من ذلك تمكنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمة »[١٣] .

وعلى هذا فإن البنية الصوتية، والبنية الصرفية تشكلان جزءاً من المعنى الشعري وأن الإخلال بصوت أو حرف في القصيدة قد يخدش جمالها، ويشوه معناها يقول الدكتور تامر سلوم :

« أما الإبدال فإنه يمدنا بأساس آخر لتناول التحليل الجمالي الصوتي ونكتفي هنا بأن نشير إلى نشأة رموز، لا ألفاظ جديدة، وخلق إيقاعات معقدة في الشعر، والتعبير عن المنابع اللاواعية للتكتلات اللغوية، ولا ريب أن هذا المنحي يجلوا مبادىء هامة من مبادىء التشكيل الصوتي، ويوضح الأفكار الأساسية الكامنة وراء المدلول المباشر الظاهر للتركيب اللغوي، ومن ثم ينبغي أن تنال هذه الظاهرة عناية جمة، فالإبدال قد ينقل إلينا أكثر من معنى في بناء لغوي واحد، ومن المفروض أن تنطوي دلالته الظاهرة على دلالة ثانية خافية، ويصبح تشكله الصوتي أكثر غنى وتعقيدا »[١٤] .

واستثمار قيم الفن والجمال في هذه البنى يعتمد أساساً على الوعي بنظام المقطع وكيفيّة النبر والتنغيم في اللغة، وهو أمر لم يزل بحاجة إلى كثير من الجهود المتواصلة، والعطاء الجاد.

قلب الدلالة

تقتضي بلاغة القول في بعض المواقف والأحوال إلى أن يؤتى باللفظ في غير موضعه الذي عرف فيه، أو وضع له كما يقول القدماء، ويكون في وضعه الجديد مثيراً لكثير من القيم والدلالات العميقة، وقد عرض ابن قتيبة لبعض تلك القيم وهي :

أ ـ وصف الشيء بضد صفته :

١ ـ إمَّا تطيّراً وتفاؤلاً « كقولهم للديغ : سليماً، تطيراً من السقم، وتفاؤلاً به»[١٥] .

٢ ـ وإمَّا مبالغة في الوصف « كقولهم للشمس : جونة لشدة ضوئها، وللغراب : أعور لحدة بصره »[١٦] .

٣ ـ واما استهزاءً « كقولهم للحبشي : أبو البيضاء، وللأبيض : أبو الجون، وفي قول عبيد بن الأبرص لكندة طرفٌ من هذا المعنى :

هَلاَّ سألتَ جُموعَ كِنْدَةَ يومَ ولّوا أين أينا

يستهزىء بهم حين انهزموا، يريد أين تذهبون ؟ ارجعوا »[١٧] .

ب ـ تسمية المتضادين باسم واحد وأصلهما واحد

« فيقال للصبح : صريم، وللّيل : صريم، قال الله سبحانه وتعالى : ﴿ فَأَصْبَحَتْ كَٱلصَّرِيمِ ﴾ [18] أي سوداء كالليل، لأن الليل ينصرم عن النهار، والنهار ينصرم عن الليل »[19] .

ومن هذا الباب « يئست بمعنى : علمت من قول الله تعالى :﴿ أَفَلَمْ يَاْيْـَٔسِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَن لَّوْ يَشَآءُ ٱللَّهُ لَهَدَى ٱلنَّاسَ جَمِيعًا ﴾[20]، لأن في علمك الشيء وتيقنك له يأسك من غيره قال لبيد :

حتى إذا يئسَ الرُّماةُ فأرسلُوا غُضُفًا دواجنَ قافلاً أعصامُها

أي : علموا ماظهر لهم فيئسوا من غيره .

أقولُ لهم بالشِّعب إذ تأسرونني ألم تيأسوا أنيّ ابنُ فارسَ زهْدَمِ[21]

وهذا النوع من القلب في الدلالة هو ما عرف عند علماء اللغة باسم الأضداد، وبعيداً عن الخوض في أسباب نشأته [22]، فإن وجود هذه الظاهرة اللغوية دليل على سعة العربية وعبقريتها في تسمية الأشياء، وهذه العبقرية تثير قيماً جمالية لا نكاد نجدها في الدلالات المألوفة، فالتضاد أساسه التجاذب بين دلالتين، وهذا التجاذب يتطلب من المتلقي إعمالاً للذهن، واستدعاء للدلالات الغائبة، وفي هذا تتحقق للنفس الإنسانية متعة تظل تبحث عنها في الفن الجميل، وتتلذذ بالعناء في طلبها والوقوف على حقيقتها .

جـ ـ القلب على مستوى التركيب

يمثل القلب المكاني في بناء الجملة في العربية مظهراً من مظاهر النشاط اللغوي، حيث يتقدم ما حقه التأخير، ويتأخر ماحقة التقديم، والذي يسوغ هذا النشاط في بناء الجملة هو الإعراب، الذي يمنح الكلمة حرية الحركة داخل السياق، مع احتفاظها برتبتها، وقد كان هذا النوع من القلب اللغوي مثار خلاف بين البيانيين، وهو خلاف يمكن حصره في ثلاثة اتجاهات :

١ـ اتجاه الرفض .

٢ـ اتجاه القبول .

٣ـ اتجاه الوسطية .

١- اتجاه الرفض

الذين رفضوا فكرة القلب في تراكيب اللغة كان سبب رفضهم ما يحدثه القلب من لبس في الدلالة، وتعمية في المعنى، وهذا مناقض لغاية البيان، وهي الإفهام والإمتاع، فسيبوية وقف على الظاهرة، ورأى أنها مما يجري على السعة في الكلام، ولكنها من غير المستحسن عنده يقول : « وأما قوله : أدخل فوه الحجر، فهذا جري على سعة الكلام، والجيد أدخل فاه الحجر، كما قال : أدخلت في رأسي القلنسوة، والجيد : أدخلت القلنسونة في رأسي، وليس مثل اليوم والليلة، لإنهما ظرفان، فهو مخالف له في هذا، موافق له في السعة، قال الشاعر :

ترى الثورَ فيها مدخلَ الظلِ رأسَه وسائرُه بادٍ إلى الشمس أجمعُ

فوجه الكلام في هذا . كراهية الانفصال »(٢٣)

لقد قبل سيبويه القلب في الظرف، لأن النحاة يتسعون في الظرف أكثر من غيره[٢٤] . أما أن يكون قلب المعنى ناتجاً عن الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالمفعول كما هنا فهذا مما لا يصح قبوله عنده لما فيه من الإشكال، وقد ذهب القزاز القيرواني إلى أن البيت لا إشكال فيه فقال :

«جعل الظل يدخل الرأس، وإنما يجوز أن يقال : مدخل رأسه الظل، فقلب، لأنه لا يشكل، رقد أجاز هذا الشأن الناسُ في الكلام فضلاً عن الشعر»[٢٥] .

وإنما حرص سيبويه على الوضوح والإبانة، لأن مطالبه من الكلام تختلف عن مطالب رجل البلاغة، فإذا كان هو معنياً بالصحة والخطأ، فإن البلاغيَّ يجب أن يعنى بالجودة والرداءة وقد يكون الكلام صحيحاً من الجهة النحوية، ورديئاً من جهة البلاغة.

وذهب قدامة بن جعفر وتبعه المرزباني إلى ما ذهب إليه سيبويه، فعدّا القلب عيباً، وربطاه بجماليات المشكلة بين المعنى والوزن، فالشاعر الذي لا يتمكن من امتلاك زمام لغته قد يضطره الحفاظ على القيم الإيقاعية في النص إلى إحالة المعنى، وقلبه على غير جهته كما فعل عروة بن الورد في قوله :

فلو أني شهدتُ أبا سُعاد ... غداةَ غدا بمهجته يفوقُ

فديتُ بنفسه نفسي ومالي ... وما آلوكَ إلا ما أُطيقُ

قال قدامة : «أراد أن يقول : فديت نفسه بنفسي، فقلب المعنى»[٢٦] .

وبناءً على فهم قدامة تنتفي جماليات القلب هنا، لأن سعة العربية عنده لاتحتمله، فالباء إنما تدخل على المتروك، والمعنى هنا بالضد من ذلك، وهذا شبيه لما عده ابن قتيبة من قبيل القلب عن طريق الغلط، لأن الشاعر اشتغل بإيقاع الشعر، ونسي معناه وقد ذهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن القلب في البيت يمكن حمله على التعويض «لأنه قد حذف حرف الجر من الثاني وعوض بذكره في الأول»(٢٧).

ولكن حازماً يَعُدُّه مما يمكن تأويله، ويعتقد أنه قد « غيّره الرواة لتقارب العبارات واشتباه بعضها ببعض، فقد ينحرف محفوظ الراوي عن أصل وضعه قليلاً فلا يشعر بذلك، ألا ترى أن هذا البيت يتأتى تغيير العبارة الواقعة في صدره إلى وضع يدل على مفهوم صحيح فيقال فيه، جعلت فداءه نفسي ومالي، بدل فديت بنفسه»(٢٨)، والبيت يشي بهول المفاجأة، وعظم الدهشة، حين بدا أبو سعاد وهو يفوق بمهجته، وكان الدهشة لا يصح عنها التعبير إلا بلغة تماثلها في غرابتها، فنسجت اللغة على نسق هو أقرب إلى الذهول منه إلى الوعي والإدراك.

٢ـ اتجاه القبول

والذين قبلوا القلب في التركيب على إطلاقه، عدّوه من مجازات العرب في الكلام، وسننها في القول(٢٩)، وكان «شعبة من الإخراج لا على مقتضى الظاهر ولها شيوع في التراكيب، وهي مما يورث الكلام ملاحة، ولايشجع عليها إلا كمال البلاغة»(٣٠).

٣ـ اتجاه الوسطية

أما الذين توسطوا بين الفريقين، فقد ربطوا القلب بغايات تسوغ قبوله، وقيم بلاغية تحسنه، واعتبارات فنية يُعتدّ به لأجلها، وما سوى ذلك فهو عندهم من قبيل القبيح المسترذل، ويمكن حصر تلك الاعتبارات واللطائف فيما يأتي :-

١ ـ أنّه ظاهرة أسلوبيّة في العربيّة، نزل بها القرآن الكريم ليخاطب بها أبناء هذه اللغة، فهو كتاب الله الكريم[٣١].

٢ـ أنه خصوصيّة فنية في لغة الشعر التي تجيز مالا يجاز، لتحقيق قيمة بلاغية لا يصح الكلام إلا بها، وهذا ما أدركه السيرافي[٣٢]، والقاضي الجرجاني[٣٣]، والقزاز القيرواني[٣٤]، أما إذا كان من باب عجز الشاعر عن امتلاك لغته، وإخضاعها لتجاربه، فلا يجوز.

٣ـ أنه حاضر في أشعار الطبقة المجلية من شعراء العصور الأولى، الذين قامت اللغة على كلامهم، وشُرِحَ غريب القرآن والحديث بأشعارهم، فهو مقبول عندهم، أما عند متأخري الشعراء فلايصح قبوله، وإلى هذا ذهب الآمدي[٣٥]، وحازم القرطاجني[٣٦].

٤ـ أنه يشتمل على اعتبارات لطيفة، وقيم فنية، وهو مالمحه الخطيب القزويني[٣٧]، وشراح التلخيص[٣٨]، وابن الضائع[٣٩]، أما إذا خلا من تلك الاعتبارات فلا يصح قبوله.

٥ ـ أنه مقبول حين يؤمن اللبس، مرفوضٌ حين يكون عائقاً في طريق الفهم والإدراك وهو ما ذهب إليه أبو عبيدة معمر بن المثنى[٤٠]، وابن قتيبة[٤١]، وابن سنان الخفاجي[٤٢].

وقد حاول بهاء الدين السبكي تفسير الخلاف في هذا النوع من القلب، وتحليل مواقف القدماء منه في ضوء ثنائية اللفظ والمعنى، فالقلب إما أن يكون لفظياً، وإما أن يكون معنويا، أما اللفظي فهو قلب الحركة الإعرابية، كحركة الفاعل، والمفعول به، يأتي الفاعل منصوباً والمفعول مرفوعاً، وتظل الرتبة قائمة، كقولنا خرق الثوبُ المسمارَ فمع أنَّ الفاعل منصوب والمفعول به مرفوع، فإن فكرة الفاعلية والمفعولية ثابتة في العقل، فالذي يخرق المسمار وليس الثوب.

وأما المعنوي فهو قلب الرتبة والعلامة الإعرابية، فيصبح الفاعل مفعولا، والمفعول فاعلا ادعاءً فعندما أقول، خرق الثوب المسمار، وأجعل الثوب فاعلاً فمعنى هذا أنني تخيلت الفعل وقد وقع من الثوب على المسمار، لأن المبادرة بالتمزق كانت منه، فكأنّه هو الفاعل على سبيل المجاز(٤٣).

وعلى هذا كان الخلاف في القلب اللفظي عند السبكي خلافاً نحوياً لا دخل للبلاغيين فيه قال: «والظاهر حينئذ أنه ضرورة بل لا ينبغي حكاية الخلاف فيه، بل لا تكاد تجد له دليلاً لأنه ما من محل يدّعى فيه ذلك إلا جاز أن يكون القلب فيه معنوياً»(٤٤).

ولاخلاف بعد هذا في القلب المعنوي إذا «لا شبهة لمنعه، ومن يمنع المجاز مع العلاقة الواضحة إلا من شذ، وظاهر كلام النحاة جريان قولين بالمنع والجواز مطلقين، وأن القول الثالث السابق - يعني أن القلب لا يجوز إلا ضرورة - مفصّل بين اللفظي فيمتنع، والمعنوي فيجوز، والظاهر أنه لا تحقيق له، وأن الخلاف منزّل على حالتين، وكذالك الأقوال التي حكاها المصنف فيها نظر، فإنه لا يكاد أحدٌ يمنع ذلك مطلقاً»(٤٥).

فالسبكي يرفض أن يكون القلب تلاعباً بقواعد اللغة، فلا يصنع فنّاً، ولا يمثل قيمة، أمّا إن كان القلب ينطوي على قيمة، ويؤدي دوراً في صناعة المعنى، فهو مما لا خلاف في قبوله، وإذا كان هذا النوع من القلب ألصق بالشعر منه بالنثر، وأنه ينطوي على اعتبارات لطيفة فإننا سنحاول أن نكشف شيئاً من أسرار الجمال في قلب التركيب في لغة الشعر. إذ لا يمكن أن يقال إن القلب- في كثير من نماذجه الشعرية الرفيعة- إنما كان لضرورة الوزن والقافية.

قال قطري بن الفجاءة:

ثم انصَرفتُ وقدأصبتُ ولم أُصَبْ جَذَعَ البصيرِة، قارِحَ الإقدامِ

يقول ابن سنان: «فقد حملوه على المقلوب، وقالوا: يريد قارح البصيرة جذع الإقدام كما يقال: إقدام غرّ، ورأي مجرّب، وقد كان أبو العلاء صاعد ابن عيسى الكاتب أجازني في بعض الأيام هذا البيت، وقال: ماالمانع أن يكون مقصوده لم أصب أي: لم أُلفَ على هذه الحال، بل وُجدتُ على خلافها جذع الإقدام، قارح البصيرة، ويكون الكلام على جهته غير مقلوبَ، وتمكن الدلالة على أن قوله: لم أصب، في البيت بمعنى لم أُلف دون ما يقولون من أن مراده به لم أجرح بقوله قبله:

لايركَنَنْ أحَدٌ إلى الإحجام يومَ الوَغى مُتَخَوِّفًا لحِمامِ

فلقد أُراني للرِّماح درئيةً من عن يميني تارة وأمامي

حتّى خَضبتُ بما تحدّر من دمي أكنافَ سرْجي أو عِنانَ لجامي

فكيف يكون لم يصب، وقد خضب هذا بدمه؟ فأمّا قولهم: إنه أراد من دمي أي من دم قومي وبني عمّي فمبالغة منهم في التعسّف، والعدول عن وجه الكلام، ليستمر لهم أن يكون فاسداً غير صحيح، وهذا الذي ذكره أبو العلاء وسبق إليه له وجه يجب تقبله واتباعه فيه، وفحوى كلام قطري يدل على أنه أراد أنه جرح ولم يمت إعلاماً أن الإقدام غيرَ علة في الحمام، وحثاً على الشجاعة ونهياً عن الفرار»(٤٦).

أما حازم القرطاجني فيتأول البيت ليصح حمل الكلام بعيداً عن القول بالقلب، يقول: « والأحسن في هذا البيت حمله على غير القلب وذلك على تأويلين:

أحدهما أن يريد أن هذا الموطن الذي وصفه كان أعظم موطن حضره، وأشد موقف شهده فيئس فيه من الحياة، وأيقن بالتلف حين رأي نفسه دريئة للرماح ودمه قد خضب سرجه ولجامه كما ذكر في هذا الشعر، ثم خلص من هول ذلك الموقف، ووقع الأمر على خلاف ماكان وقع في نفسه حين انصرف، وقد قتل ولم يُقتل، فحدثت له إذ ذاك أن الإقدام غير علة للحمام، وأن من يركن إلى الإحجام خيفة من أن يصاب فليس على بصيرة بأن السلامة غير مقصورة على مواطن الدعة، وأن الهلاك غير موقوف على مواقف المكافحة، وحمله اجتماع البصيرة له عند انصرافه عن تلك الحرب بأن جعل البصيرة جذعة، لأن الجذع هو الذي في أول سنة الأخذ في الاستحكام، وجعل الإقدام قارحاً، لأنه كان من سجيته ثابتاً قبل البصيرة»(٤٧).

أما التأويل الثاني فهو ذلك التأويل الذي ذهب إليه الخفاجي، ومراد الإشكال في البيت إلى جهتين أن قطري بن الفُجاءة وصف نفسه بأنه جذع

البصيرة، قارح الإقدام وهذا مخالف للمألوف من كلام العرب، فهو مقلوب والمراد «قارح البصيرة جذع الإقدام كما يقال إقدام غر، ورأي مجرّب»[٤٨]، وأنه - من جهة أخرى- قال لم أصب، ثم جاء بعد ذلك بقوله:

حَتى خَضبْتُ بما تحدَّرَ من دمي أكنافَ سرجي أوعِنانَ لجامي

وهذا يعني أن في البيت تناقضاً.

وهذا الإشكال - الثاني- يمكن تأويله بما ذهب إليه ابن سنان الخفاجي وحازم القرطاجني من أن الإصابة تعني القتل، فقد قتل ولم يقتل، وربما أراد الفجيعة وهذا مما يتفق مع السياق، فالشاعر يفتخر ويحث على الشجاعة، ويظهر صلابته في الحرب، وأنه لا يخشى ملاقاة الصناديد، تقول العرب«أصابه بكذا: فجعه به. أصابهم الدهر، بنفوسهم وأموالهم: جاءهم فيها ففجعهم»[٤٩]، وبهذا ينتفي التناقض.

أما الإشكال الأول الذي ألجأ القدماء إلى القول بالقلب، فيمكن النظر إليه على أن الشاعر يلتمس في الكلمات مالا نلتمسه نحن، ويجد فيها ما لا نجده، فكلمة جذع، تعني الحيوية والتوقد، فبصيرته حيّة متوقدة، والتوقد في الشباب أظهر وأحمد، وكلمة قارح، تعني التمرس والخبرة في الإقدام على المهالك، فهو لا يقدم طيشاً، وإنما عن دراية وحنكة.

وقد فسَّر أبوالعلاء المعري هذا البيت تفسيراً يربطه بالولاء الفكري عند قطري بن الفجاءة للخوارج فالمعنى«أنه قد كان لم يزل شجاعاً فإقدامه قارح، وبصيرته محدثة، لأنه كان فيما سلف لا يرى رأي الخوارج ثم تبصّر في آخر أمره فعلم أنهم على الحق»[٥٠].

ومن هذا قول الحطيئة في هجاء الزبرقان بن بدر:

فلما خَشيتُ الهُونَ والَعيرُ مُمْسِكٌ على رَغمهِ ما أمسكَ الحبلَ حافِرُه

قال أبو عبيدة: «هذا مقلوب، أراد، ماأثبت الحبلُ حافره فقلب»(٥١)، وخرج الخفاجي والقرطاجني البيت على وجه ينتفي معه القلب«لأن الحبل إذا أمسك الحافر فالحافر أيضاً قد شغل الحبل وأمسكه عن أن يتخلى عنه ويتفلت»(٥٢).

والشعر ـ فيماأرى ـ لايصح فنياً إلا على أنَّ الحافر فاعلٌ، فهو الذي يتشبث بالحبل ويمسكه، ولا يمكن فهم هذا المسلك اللغوي وتقديره بمعزل عن سياق القصيدة، فالحطيئة يهجو الزبرقان بن بدر حين قدم عليه في ليلة شاتية يطلب كرم الضيافة، فسقاه ماءً بارداً تقلصت بسببه مشافره:

قَروا جاركَ العيمانَ لمَّا تركته وقلّصَ عن بِردِ الشرابِ مَشافرهُ

وفي هذه الحال لا يملك الشاعر إلا أن يبحث عن ملاذ آخر، فكان الرحيل إلى آل شماس الذين قروه اللبن واللحم:

سناماً ومَحْضاً أنبتا اللحمَ فاكتست عظامُ امرىءٍ ماكانَ يشْبعُ طائِرهْ

فعل ذلك لأنه خشي على نفسه الهلاك:

فلمّا خشيتُ الهُونَ والَعيرُ مُمْسِكٌ على رغمه ما أثبتَ الحبلَ حافِرُه

توليتُ لاآسَى على نائلِ امرىء طَوى كشْحَه عنّي وقلّت أواصِرُه

وهنا يظهر القلب في جملة اعتراضية تمثل قيمة جمالية في المعنى لا تعد بسببٍ منها فضلة يمكن الاستغناء عنها.

الحطيئة يريد أن يقول: لما خشيت الهون توليت غير آسف على عطائك،

ولكن هذا ليس من الشعر في شيء، فعمد إلى التصوير الحسي الذي يبرز المعنى، ويكشف عمقه، وهو أن العَيْر وهو الرمز المعروف للبلادة والذل عند العرب[٥٣]، يستطيع أن يقاوم الذل والمهانة، متى توحدت أعضاؤه أمام الحدث، وكان كل عضو منه يسعى إلى الفكاك من القيد، أما إذا خذله حافره وظل ممسكاً بالحبل فإنه يكون قد قبل بعيشة الذل، وإذا كان العير يفعل ذلك أو يستطيع أن يفعل ذلك، فالإنسان الذي كرمه الله بالعقل، يجب أن يفعل ذلك، وفي هذا القلب غلالة من الفن يشير بها إلى زمن مضى كان الشاعر فيه قريباً من الزبرقان، وكان ماكان.

القلب وبناء اللغة القرآنية

لقد نزل القرآن الكريم متمثلاً للخصائص التعبيرية للغة العربية، ومنها هذه الخصوصية الفنية «القلب»، لكنها ظلت مدار خلاف بين البيانيين، رفضها قوم، وقبلها آخرون فالذين رفضوها لأنها ارتبطت في أذهانهم بالغلط، والضرورة التي لا مندوحة للشاعر عنها، ولم ترتبط بتحقيق قيمة بلاغية، فيجب تنزيه كتاب الله الكريم عنها، لأن الله سبحانه وتعالى لا يغلط، ولا يضطر وإلى هذا ذهب حازم القرطاجني حيث قال: «إنه مما يجب أن يتنزه كتاب الله عنه، لأن العرب إذا صدر ذلك منهم فبقصد العبث أو التهكم، أو المحاكاة أو حال اضطرار، والله منزه عن ذلك»[٥٤].

وبمثل هذا قال أبو حيان النحوي: «لأن القلب الصحيح لا يكون في كلام فصيح، وأن بابه الشعر»[٥٥].

وقال به على إطلاقه: الفراء وأبو عبيدة وابن السكيت، والزمخشري[٥٦]، وغيرهم.

ويتوسط ابن قتيبة بين الفريقين فيقبل نوعاً من القلب في كلام الله تعالى لصحة تأويله، وينكر نوعاً آخر منه يسميه«قلب الغلط»فهذا عنده«مما لا يجوز لأحد أن يحكم به على كتاب الله عز وجل، لو لم يجد له مذهباً، لأن الشعراء تقلب اللفظ، وتزيل الكلام على الغلط، أو على طريق الضرورة للقافية أو لاستقامة وزن البيت»[٥٧].

ولهذا يعيب على بعض أصحاب اللغة سوء فهمهم لكتاب الله وحملهم كلام الله على هذا المسلك يقول: «وكان بعض أصحاب اللغة يذهب في قول الله تعالى«ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء»إلى مثل هذا في القلب، ويقول، وقع التشبيه بالراعي في ظاهر الكلام، والمعنى للمنعوق به وهو الغنم»[٥٨].

والمقصود ببعض أصحاب اللغة عند ابن قتيبة هو أبو عبيدة، فقد حمل الآية على معنى لا يستقيم به الكلام حيث قال: «وإنما الذي ينعق الراعي، ووقع المعنى على المنعوق به، وهي الغنم، يقول كالغنم التي لا تسمع، أي ينعق بها راعيها»[٥٩].

وقد رَدَّ ابن قتيبة على أبي عبيدة سوء فهمه للآية فقال: «والله تعالى لا يغلط ولا يضطر، وإنما أراد: ومثل الذين كفروا ومثلنا في وعظهم كمثل الناعق بما لا يسمع، فاقتصر على قوله: ومثل الذين كفروا وحذف «ومثلنا»، لأن الكلام يدل عليه، ومثل هذا كثير في الاختصار.

وقال الفراء: أراد: ومثل واعظ الذين كفروا، فحذف كما قال: واسأل القرية التي كنا فيها، أي: أهلها»[٦٠].

فأبو عبيدة يحمله على القلب، وهو قلب لا يحتمله الكلام، لأنه يفسد المعنى ويخلّ به، وابن قتيبة يحمله على الحذف والاختصار وهو حمل يصح معه المعنى ويستقيم الكلام، فالمراد تشبيه واعظ الكافرين وموعوظيهم بالراعي الذي ينعق في غنمه فلا تسمع إلا صوته، ولا تدرك مرامي كلامه وهذا ماذهب إليه ابن عباس وعكرمة والسدي وسيبويه(٦١).

(٢) قلب الصُّورة

الأدب فن تصويري يستمد قيمته من التصوير الفني الذي يقدمّ المعنى تقديماً حسّياً، ينأى به عن التجريد، فالصورة جوهر، بها يصور الأديب تجربته، ويحدد موقفه من الكون والحياة، ويكشف عن منظوره الخاص في تأمل الأشياء.

وتعظم قيمة الصورة الفنية في الشعر عندما يقلب بها الشاعر حقائق الأشياء، بمقتضى رؤية شعرية ترى مالايراه الآخرون، عندها يدرك المتلقي أن كثيراً مما ألفه، وصح لديه فهمه ممّا ينبغي مراجعته، وإنعام النظر فيه فالإلف يطمس معالم الجمال في الأشياء.

وقد كشف البلاغيون عن هذا النمط من التصوير البياني من خلال حديثهم عن قلب التشبيه وقلب التمثيل.

أ ـ قلب التشبيه

أول من تحدث عن قلب التشبيه ـ فيما نعلم ـ ابن جني، وسماه «غلبة الفروع على الأصول»(٦٢)، يقول: «هذا فصل من فصول العربية طريف، تجده في معاني العرب، كما تجده في معاني الإعراب، ولاتكاد تجد شيئاً من ذلك إلا

والغرض فيه المبالغة، فمما جاء فيه ذلك للعرب قول ذي الرّمة:

ورملٍ كأوراك العذارى قطعتهُ إذا ألبسته المُظلماتُ الحَنادسُ

أفلا ترى ذا الرُّمة كيف جعل الأصل فرعاً، والفرع أصلاً، وذلك أن العادة والعرف في نحو هذا أن تُشبَّه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء ألا ترى قوله:

ليلى قضيبٌ تحته كثيبُ وفي القِلادِ رشأُ ربيبُ

وإلى قول الآخر:

خُلِّقتِ غير خِلْقَة النِّسوانِ إن قُمْتِ فالأعلى قضيبُ بانِ

وإنْ توليتِ فدعْصَتانِ وكُلٌّ إدٍّ تفعلُ العينانِ

وما أحسن ما ساق الصنعة فيه الطائي الكبير:

كم أحرزَت قُضُبُ الهنديِّ مُصْلَتةً تهتزُّ من قُضُبٍ تهتز في كُثُب

ولله البحتري فما أعذب وأظرف، وأدمث قوله:

أين الغزالُ المُستعرُ من النَّقا كِفْلاً، ومن نَوْر الأقاحي مَبْسَمَا

فقلب ذو الرمة العادة والعرف في هذا، فشبه كثبان الأنقاء بأعجاز النساء، وهذا كأنه يخرج مخرج المبالغة، أي قد ثبت هذا الموضع، وهذا المعنى لأعجاز النساء، وصار كأنه الأصل فيه حتىَ شَبَّه به كثبان الأنقاء»[٦٣].

ومن تسمية ابن جني لهذا الفن «بغلبة الفروع على الأصول» نلحظ ثنائية الأصل والفرع، وكأن المعنى لما عرف واشتهر صار أصلاً، وصار كل كشف

جديد لإمكاناته فرعاً عليه يخضع له وينتمي إليه، وفكرة الأصل والفرع فكرة أثيرة في الفكر الإسلامي يمكن من خلالها تفسير كثير من منجزاته.

وبمقتضى القول بهذه الفكرة في التشبيه صار المشبَّه به أصلاً، والمشبَّه فرعاً، وإنما كان ذلك أصلا، وهذا فرعاً، لكمال الأول ونقصان الثاني، لذا قيل إن الغرض من التشبيه «إلحاق ناقص بكامل»(٦٤)، فمتى جعل الشاعر الناقص كاملاً، والكامل ناقصاً قيل: قلب التشبيه: يقول العلوي: «اعلم أن الغرض من حال التشبيه أن يكون المشبَّه به أعظم حالاً من المشبَّه في كل أحواله، وقد يأتي على العكس كقول من قال:

وبَدا الصباحُ كأن غُرَّتَه ... وجُه الخليفةِ حين يُمتدحُ

فبالغ حتى جعل المشبَّه أعلى حالاً من المشبَّه به، في الوضوح والجلاء، لأن الغالب في العادة هو تشبيه بياض الوجه بغرّة الفجر، فأما ههنا فعلى العكس من ذلك»(٦٥).

فالذي تأسست عليه الذائقة العربيّة، وبني عليه الحس الجمالي أن يكون المشبَّه في درجة أقل من حيث الكمال، عن المشبَّه به، ولهذا كانت عملية التشبيه بحثاً عن درجة يرتفع بها ذلك الناقص.

وعندما يأتي الشاعر ويبني تشبيهه على خلاف هذا النسق الذي انسجمت معه الذائقة، واستقر عليه الحس الجمالي، فإنما يفعل ذلك ليحقق قيمة بلاغية لا تتحقق مع هذا النسق المطرود، من غير تلاعب بجماليات اللغة، وتعال على الحس الجمالي للفن، وتشويه للذوق الذي تشكل في ظلاله وعي الأمة.

وعلى هذا فإن القول بغلبة الفروع على الأصول، أو القلب، إنما كان ينطلق من هذا التصور، وليس خضوعاً لفكرة النموذج والقياس يقول عالي القرشي: «والذي جنى على التشبيه هذه الجناية وأخضعه لفكرة النموذج والقياس أن بحثه كان في أي عمل فني هو البحث في مثال مجرّد تحده الجملة التي تؤخذ مثالاً للدرس والتعليم ثم ينطبق مجيئها على العمل الفني على أساس أن اللغة قوالب جاهزة يفرغ فيها الإبداع الفني، بينما لا يحدد الكلمة في المجال الفني إلا سياقها الذي قيلت فيه»[٦٦].

إن هذه المقولة التي تعد صدًى لتصور غير دقيق لجماليات التشبيه عند الدكتور مصطفى ناصف[٦٧]، تنبثق من وعي جزئي بقضايا الفن، يفصلها عن سياقها الحضاري الذي نبتت فيه، وهو أمر لا يصح قبوله بأي حال من الأحوال، لأنه يتنكر لخصوصية البيان العربي، التي تشكلت في إطار من الحفاظ على قيم راسخة في وعي الأمة.

ويعد عبدالقاهر الجرجاني من أعمق البلاغيين فلسفة للتشبيه المقلوب، حيث ذكر عدداً من نماذجه، جلها من شعر المحدثين، وجعل صحته مشروطة بالمقاربة بين الطرفين في الهيئة واللون، أوّ اجتماع وصفين في الفرع على وجه لا يختلط فيه الأصل بالفرع يقول عبدالقاهر: «وجملة القول أنه متى لم يقصد ضرب من المبالغة في إثبات الصفة للشيء، والقصد إلى إيهام في الناقص أنه كالزائد واقتصر على الجمع بين الشيئين في مطلق الصورة والشكل واللون، أو جمع وصفين على وجه يوجد في الفرع على حدة أو قريب منه في الأصل، فإن العكس يستقيم في التشبيه، ومتى أريد شيء من ذلك لم يستقم»[٦٨].

وهذا الضرب الذي لا يستقيم معه قلب التشبيه هو الذي يقصد فيه الشاعر إلى المساواة بين الناقص المشبَّه والزائد المشبَّه به في الصفة، لأن التشبيه لا معنى له هنا أصلاً، فإذا كان الناقص والزائد في درجة واحدة فإن التشبيه لا يصح، لأن الشيء لا يشبه بنفسه، ولهذا فإذا ظل هناك فرق يمكن تلمسه بين طرفي التشبيه صح القلب. وهذا يصح ضرب آخر من المبالغة يبنى على الادعاء والتخييل الذي هو جوهر الشعر «وقد يقصد الشاعر على عادة التخييل، أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها، واستيجاب أن يجعل أصلاً فيها، فيصح على موجب دعواه وسرفه، أن يجعل الفرع أصلاً، وإن كنا رجعنا إلى التحقيق، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه، ومثاله قول محمد بن وهيب:

وبَدا الصبَّاح كأن غُرَّتَهُ ... وجهُ الخليفة حين يُمتَدحُ

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر، وأتمّ وأكمل في النور والضياء من الصباح فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعاً، ووجه الخليفة أصلاً»(٦٩).

والذي سوغ هذه المبالغة قيام القلب على الادعاء، فالشاعر لا يقصد إلى الإيهام أن وجه الخليفة في ضيائه كالصبح، فيريد المساواة بينهما، لوضوح الفرق بين الصبح ووجه الخليفة، ولهذا فإنه يدعي على طريقة الشعر في التخييل أن صفة الشروق في وجه الخليفة أكمل منها في الفجر، فصار الفرع أصلاً، والأصل فرعاً، وهذا عند التحقيق أمر لا يصح، وإنما يصح بمقتضى قوانين الشعر، وأعرافه، ومنطقه الخاص القائم على الادعاء وبهذا سمي الشاعر شاعراً «وذاك أن إنساناً لو عمل كلاماً مستقيماً موزوناً يتحرى فيه

الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى أو يميل، أو يأتي فيه بأشياء لا يمكن كونها ثابتة لما سماه الناس شاعراً، ولكان ما يقوله مغسولاً ساقطا»[٧٠].

وإذا كان هذا هو مسلك الشعر، فإن طريق التأتي إليه، واستنطاقه، والكشف عن خبيئه، يجب أن يكون مبنياً على وعي بمسالكه وطرائقه في التعبير، يقول الشريف المرتضى: «والشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه، ، وكلام القوم مبني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية، والإيماء على المعاني تارة من بعد، وأخرى من قرب، لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة، وأصحاب المنطق، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم، ويفهم أغراضهم»[٧١].

وإدراكاً من عبد القاهر لمسلك الشعر هذا يوازن بين بيت ابن وهيب، وقول الناس: «لا يدرى أوجهه أنور أم الصبح، وغرته أضوأ أم البدر، وقولهم عندما يفرطون في المديح: نور الصباح يخفى في ضوء وجهه، أو نور الشمس مسروق من جبينه، فيفضل مسلك الشعر على طريقة النثر في التعبير عن المعنى، «فإن في الطريقة الأولى خلابة وشيئاً من السحر، وهو أنه كأنه يستكثر للصباح أن يشبه بوجه الخليفة، ويوهم أن قد احتشدله، واجتهد في طلب تشبيه يفخم به أمره، وجهته الساحرة أن يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيد لهامن غير أن يظهر ادعاؤه لها، لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه، ويزجّي الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى، ولا إشفاق من خلاف مخالف وإنكار منكر، وتجهم معترض، وتهكم قائل«لم؟»و«من أين لك ذلك؟»، والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد، كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها من الفرح

عجيب، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنّة، والصنيعة لم ينغصها اعتداد المصطنع لها»[٧٢].

والمباغة التي يحصر ابن جنى جماليات التشبيه المقلوب فيها، ويقلبها عبدالقاهر في إطار الادعاء والتخييل، لا يمكن أن تكشف لنا خبيء المعاني في هذا التصوير الفني، فهي أشبه ما تكون إعلانًا عن عجز الناقد عن استنطاق النص ومعرفة خباياه، وسنقف هنا على بعض نماذج التشبيه المقلوب في الشعر ونكشف عن بعض أسراره:

يقول السري الرَّفاء:

وكم خَرَقَ الحجابَ إلى مُقام ... توارى الشمس فيه بالحجابِ
كأنَّ سُيوفَه بين العوالي ... جداولُ يطّردنَ خلال غابِ

ويقول ابن بابك:

وأُهدي إلى الغارات عزماً مشيَّعا ... وبأساً وباعاً في اللقاء ومِقْصَلا
سَفِيهَ مَقَطِّ الطُّرَّتين أشيمهُ ... فيُوحي إلى الأعضاء أن تتزيّلا
أُغرَّ كأني أُخضبُ حَدّه ... خرقتُ به في مُلتقى الروضِ جَدْوَلا

فهذا وأمثاله من التشبيه المقلوب يقول عبد القاهر: «تشبه الجداول والأنهار بالسيوف، يراد بياض الماء الصافي وبصيصه، مع الاستطالة الذي هو شكل السيف، قال ذو الرمة:

فما انشقّ ضوءُ الصبحِ حتى تبيّنت ... جَداول أمثالُ السيوفِ القواطعِ

وقال ابن الرومي :

على حِفا في جدولٍ مسجورِ　　　أبيضَ مثلِ المهْرقِ المنشورِ

أو مثلِ متنِ الصَّارمِ المشهورِ

ثم يقلبون أحد طرفي التشبيه على الآخر، فيشبهون السيوف بالجداول»[٧٣].

إن قلب التشبيه هنا رؤية خاصة للأشياء إن ارتبطت بالرؤية الأولى من جهة، فإنها تخالفها من جهة أخرى، وبهذا تصبح كشفاً جديداً لإمكانات أخرى من إمكانات المعنى، ونظراً إليه من زاوية خاصة لا تنهض بتفسيرها مقولة الفرع والأصل.

والعلاقة بين الماء والسيف لا تقف عند البياض، والبصيص، والاستطالة كما قال عبدالقاهر فهناك علاقة أقوى معها تتكشف رؤية الشعر العميقة، فحين يشبه الشاعر النهر بالسيف، فإنه يدرك ما للماء من قوة، ومن رهبة كتلك القوة والرهبة الكامنة في السيف، وحين يقلب المعادلة، يقيم العلاقة على جهة أخرى يصبح معها السيف جدولاً مطرداً، يستنهض الحياة في رفات الموتى، ويزرعها بين أشلائهم المحطمة[٧٤].

ويقول ذو الرُّمة :

ورملٍ كأوراكِ العذارى قطعتهُ　　　إذا ألبستْه المُظلماتُ الحنادسُ

فيقلب الأعراف، ويغاير النهج فإذا كانت أعجاز النساء تشبه في شعر العربيّة بكثبان الأنقاء، فإن كثبان الأنقاء عنده تشبه أوراك العذارى.

ومعنى الشاعر فياض في دلالته فإذا كان الشاعر يفرغ معاني الخصوبة والحياة على الرمال من جهة، فإنه من جهة أخرى وهي الأهم أنه يشير إلى أن هذا الرمل الذي يقطعه وعر لم تطأه أقدام السابلة، فهو كأوراك العذارى التي لم تزل أرضاً مجهولة، وهو يقطعه في حندس مظلم، لقد أضاف جديداً عندما قلب الصورة، وجعل العذرية جزءاً من نسيجها اللغوي، فالعذرية هي البكارة، وبكارة الطريق أن يكون موحشاً لم يجرؤ أحدٌ على اختراقه، والرحيل فيه.

إنه يقطع هذا الرَّمل البكر في أنس وإلف نادر تستحيل فيه الوحشة عشقاً، وتصبح الرحلة ضرباً من الفروسية الخارقة.

ب ـ قلب التمثيل:

وكما يقع القلب في التشبيه يقع في التمثيل، لكن القلب هنا ليس له من القوة والسعة، ماللقلب في التشبيه، لأن طريقة القلب إذا وردت في التمثيل «كان مبنياً على ضرب من التأول والتخيّل يخرج عن الظاهر خروجاً ظاهراً، ويبعد عنه بعداً شديداً»(٧٥).

ومنه قول القاضي التنوخي:

كأنَّ النجومَ بين دَجاهُ ... سُنَنٌ لاح بينهنّ ابتداعُ

يقول عبدالقاهر: «وذلك أن تشبيه السنن بالنجوم، تمثيل، والشبه عقلي، وكذالك تشبيه خلافها من البدعة والضلالة بالظلمة، ثم إنه عكس فشبه النجوم بالسنن، كما يفعل فيما مضى من المشاهدات، إلا أنا نعلم أنه لا يجري مجرى قولنا: كأن النجوم مصابيح تارة، وكأن المصابيح نجوم

أخرى، ولا مجرى قولك، كأن السيوف بروق تنعقّ، وكأن البروق سيوفٌ تسل من أغمادها فتبرق، وذلك أن الوصف هناك لايختلف من حيث الجنس والحقيقة، وتجده العين في الموضعين، وليس هو في هذا مشاهداً محسوساً، وفي الآخر معقولاً متصوراً بالقلب ممتنعاً في الإحساس، فأنت تجد في السيوف لمعاناً على هيئة مخصوصة من الاستطالة وسرعة الحركة، تجده بعينه أو قريباً منه في البروق، كذلك تجد في المداهن من الدرّ حشوهن عقيق، من الشكل واللون والصورة ما تجده في النرجس، حتى يتصور أن يشتبه الحال في الشيء من ذلك، فيظن أن أحدهما الآخر، فلو أن رجلاً رأى من بعيد بريق سيوف تنتضى من الغمود، لم يبعد أن يغلط فيحسب أن برقاً انعقّت، ومالم يقع فيه الغلط كان حاله قريباً مما يجوز وقوع الغلط فيه، ومحال أن يكون الأمر كذلك في التمثيل، لأن السنن ليست في شيء يتراءى في العين فيشتبه بالنجوم، ولا ههنا وصف من الأوصاف المشاهدة يجمع السنن والنجوم، وإنما يقصد بالتشبيه في هذا الضرب ما تقدم من الأحكام المتأولة من طريق المقتضى، فلما كانت الضلالة والبدعة وكل ماهو جهل تجعل صاحبها في حكم من يمشي في الظلمة ولايهتدي إلى الطريق، ولا يفصل الشيء عن غيره حتى يتردى في مهواه، ويعثر على عدو قاتل، وآفة مهلكة، لزم من ذلك أن تشبه بالظلمة، ولزم على عكس ذلك أن تشبه السنة والهدى والشريعة وكل ما هو علم بالنور»(٧٦).

لقد وقع الخلاف في الوصف فإذا كان التشبيه مشاهداً محسوساً، قريباً إلى الذهن، فإنه في التمثيل معقول يتصوره القلب، ولايدركه الحس، ولهذا فهو بحاجة إلى تأويل، لأن الكلام لايؤخذ على ظاهره، كما أخذ في التشبيه فالوجه هنا عقلي، ومن شأنه أن يحوج إلى نوع من البحث عن باطن العلة

التي لا يجدي معها اللون والهيئة والوصف المشاهد، وإنما الشأن في إعمال الفكر، وتأول المعنى، ومن هنا كان حضور القلب في التمثيل أقل منه في التشبيه، لقيامه على صحة التأول، وهي أمر غامض لا يدركه كل أحد، ولهذا كان التشبيه ينقل الصور على حقيقتها، أما التمثيل فإنه يقدم الصورة الواحدة في شكلين مختلفين، ولذا فهو أشبه ما يكون بالمرآة التي يمكن أن نرى الصورة معكوسة على صفحتها(٧٧)، وفرق بين الصورة على ظاهر الأمر، والصورة المنعكسة على صفحة المرآة، يقول حازم القرطاجني:

«وأما تخييل الشيء نفسه بالقول المحاكي له فكأن نسبته إلى النفس والسمع نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته، وإنشائها سر ما أودعته إلى العين من تماثيل الشمع ذوات الأنوار أو الأدواح الخضر ذوات النور في صفحات الماءماليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء في المياه أقل تكراراً على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور، فهي لها أشد استطرافا»(٧٨).

وتصوير الأشياء أو تمثيلها يتجافى به الأدب المباشرة التي تفسد الفنّ، والتجريد الذي تختص به حقائق العلم، ولذا كان جوهر الشعر، ودليل صنعته الساحرة، يقول عبدالقاهر: «منذ عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها، والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقع في النفوس من المعاني التي يُتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد، حتى يكسب الدني رفعة، والغامض القدر نباهة، وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويطامن قدر ذي العزة المنيف، ويظلم الفضل ويتهضمه، ويخدشك

وجه الجمال ويتخونه، ويعطي الشبهة سلطان الحجة، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة، ويضع من المادة الخسيسة بدعاً تغلوا في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر، وتبديل الطبائع ماترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الإكسير وقد وضحت إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام»[٧٩].

فشعرية الشعر في روية عبدالقاهر تتقوّم على قلب حقائق الأشياء، وهو قلب لا يعبث بكينونيتها، وإنما ينظر إليها في جوهرها، ويتغلغل تحت شكلها الخارجي الخادع الذي يحجب عنا حقائقها، فتبدو في سياقها الشعري الجديد كيانات جديدة لا عهد لنا بها فكأنها ليست الأشياء التي قد ألفناها، وادعينا المعرفة بأسرارها الغامضة.

لقد استطاع الحطيئة برؤيته الشعرية النافذة أن يقلب حقيقة اجتماعية ترسخت في وعي المجتمع عن قبيلة بني أنف الناقة، فجعل المذموم مثالاً في المديح تشرئب له أعناق الناس، وتتمنى الانضمام تحت لوائه عندما قال:

قومٌ هم الأنفُ والأذنابُ غيرُهم ومن يُسوي بأنف النَّاقة الذَّنَبا

«فنفى العار، وصحح الافتخار، وجعل ماكان ناقصاً وشينا، فضلاً وزينا وما كان لقباً ونبزاً يسوء السمع، شرفاً وعزاً يرفع الطرف، وما ذاك إلا بحسن الانتزاع، ولطف القريحة الصناع، والذهن الناقد في دقائق الإحسان والإبداع، كما كساهم الجمال من حيث كانوا عروا منه، وأثبتهم في نصاب الفضل من حيث نفوا عنه، فلرب أنف سليم قد وضع الشعر عليه حده فجدعه، واسم رفيع قلب معناه حتى حط صاحبه ووضعه»[٨٠].

وإنما حسن القلب هنا بسبب المنزع الشعري الذي نزع إليه الشاعر، فجاء بالفكرة من طريق لم تتوقعه النفس «ومبنى الطباع، وموضوع الجبلة على أن الشيء، إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف به أجدر»(٨١).

ولقد كان من أعظم مراتب البلاغة عند بعض البلاغيين قلب حقائق الأشياء والبراعة في الاحتجاج، والمغالطات في وصف الأشياء قال أبو هلال:

«فأعلى مراتب البلاغة أن يحتج للمذموم حتى يخرجه في معرض المحمود، وللمحمود حتى يصيره في صورة المذموم»(٨٢).

ولا يتحقق ذلك إلا برؤية نافذة، وقدرة على امتلاك اللغة، وابتكار المعاني «وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن، وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخيل»(٨٣).

(٣) قلب المعنى

إدراكاً من الشعراء لقيمة كثير من المعاني المبتكرة، والصور الفنية النادرة عمد بعضهم إلى قلب تلك المعاني، وتكوينها في نسيج لغوي جديد، فكان لها شيء من الانتساب إلى معاني السابقين، وشيء من التميز المبني على النظر إلى الفكرة من زاوية أخرى، فللمتقدم فضل السبق، وللمتأخر فضل التوليد وكشف بعض الأمكانات والزوايا الخفية، وقد أدرك البلاغيون هذا الصنيع فجعلوه باباً من أبواب السرقات، سموه القلب وهو: «أن يكون معنى الثاني نقيض معنى الأول، سمي بذلك لقلب المعنى إلى نقيضه، كقول أبي الشيص:

أجـدُ الملامـةَ في هواكَ لذيذةً | حُبّـاً لذِكْـرِكَ، فليلُمْني اللّومُ

وقول أبي الطيب:

أأُحبُّه وأُحِبُّ فيه ملامةً؟ | إنَّ الملامـةَ فيـه من أعـدائه!

وكذا قول أبي الطيب أيضاً:

والجِـراحـاتُ عنده نغـمـاتٌ | سُبقت قبلَ سيَبه بسؤالِ

فإنه ناقض به قول أبي تمام:

ونغـمـةُ مـعـتفٍ جدواهُ أحلى | على أُذُنيـهِ من نَغَم السَّمـاعِ

وقد تبعه البحتري فقال:

نشـوان يطربُ للسؤال كـأنما | غنّاه مالكُ طَيِّىء أو معبدُ»[٨٤]

والقول بأن المعنى مسروق نظر إليه على أنه فكرة مجردة خارج سياقها اللغوي، وهو نظر أنكره عبدالقاهر الجرجاني بمقتضى رؤية نافذة تعدّ التغيير في البناء اللغوي إيذاناً بتغيير في المعنى فلا يمكن أن يكون المعنى واحداً في تركيبين مختلفين«واعلم أنك إذا سبرت أحوال هؤلاء الذين زعموا أنه إذا كان المعبر عنه واحدا، والعبارة اثنتين، ثم كانت إحدى العبارتين أفصح من الأخرى وأحسن، فإنه ينبغي أن يكون السبب في كونها أفصح وأحسن، اللفظ نفسه وجدتهم قد قالوا ذلك من حيث قاسوا الكلامين على الكلمتين، فلما رأوا أنه إذا قيل في الكلمتين إن معناهما واحد، لم يكن بينهما تفاوت، ولم يكن للمعنى في إحداهما حال لا يكون له في الأخرى ظنوا أن

سبيل الكلامين هذا السبيل، ولقد غلطوا فأفحشوا، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين، مثل صورته في الآخر البتة، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها، ولا يعرض لنظمه وتأليفه»[٨٥].

وبهذا يصح النظر إلى ما يسمى سرقة المعاني عند الشعراء المتأخرين، على أنه تأثر واعٍ بالمعنى الشعري السابق، وكشف جديد لإمكانات أخرى، لم يعرض لها ذلك المعنى، فهو تأثر به، وتأثير فيه واستلهام منه وتجاوز له.

(٤) قلب الإيقاع

المعروف أن الإيقاع خاصيّة في جميع الفنون التشكيليّة، والذي يميزه في اللغة عن جميع الفنون أنه زماني مكاني[٨٦]، وهو جزء من المعنى في اللغة الأدبية، وبخاصة لغة الشعر التي يعد الإيقاع من أبرز خصائصها، ولذا فإن فهم المعنى لا يتم بمعزل عن بنيته الإيقاعية، لأنها ليست حليه له، ولكنها مكوّن من مكوّناته وجوهر فيه، وهذا ما أدركه البيانيون وكشفوا عن قيمه الفنية والجمالية، وأسسه الشعورية، والموسيقية.

وعلى هذا فتناسب الإيقاع، واعتدال أجزائه دليل على قدرة المبدع على استثمار ما في الإيقاع من إمكانات، وقيم، يثرى بها رؤيته، ويؤثر بها في متلقيه، ويطلب بها للغته الإبداع والخلود.

ومن استثمار المبدع لما في الإيقاع من قيم جمالية وطاقات موسيقية عَمْدُهُ إلى القلب في الإيقاع الداخلي للنّص الأدبي ليحقق مالم يتحقق من مجيئه على نسقه المطرد ويتخطى به الرتابة، ومن هنا كان «من جملة أفانين البلاغة، وفيه دلالة على الاقتدار في الكلام، والإغراق فيه»[٨٧].

ويقع القلب في الإيقاع الداخلي للنص الأدبي فيما سماه البلاغيون المحسنات اللفظية، والمحسنات المعنوية.

أولاً: في المحسنات اللفظية:

ويكون في نوع من الجناس يسمى جناس القلب، وفي نوع من أنواع المحسنات اللفظية يدعى «القلب»:

١ ـ جناس القلب.

٢ـ القلب.

١ - جناس القلب

وهذا النوع من الجناس يحدث في الحروف، وفي الألفاظ:

أ ـ جناس القلب في الحروف، وذلك بقلب حروف الكلمة أو بعضها وهو قسمان:

ـ قلب كل.

ـ قلب بعض.

قلب الكل: ويكون ذلك بقلب حروف الكلمة، فيتقدم ما كان متأخرا ويتأخر ماكان متقدما، كما في قولهم: حسامه فَتْحٌ لأوليائِه، حَتْفٌ لأعدائِه، أو قول الشاعر:

حسامُك فيه للأحبابِ فتحٌ ورمحُك فيه للأعداءِ حتفُ

فقد وقع القلب في كلمتي فتح، وحتف، فليست الثانية إلا الأولى وقد تأخرت ماكان مقدماً من حروفها، وتقدم ماكان مؤخرا.

وإن وقع القلب في كلمتين تقعان في طرفي البيت فهو «المقلوب المجنّح» كقول الشاعر:

سـاقَ هذا الشاعـرُ الحيـ ـن إلى من قلبه قاسِ

سارَحيٌّ القومِ فالـ همُّ علينا جبلٌ راسِ[٨٨]

قلب البعض: وهو قلب بعض حروف الكلمة ومنه قول النبي صلى الله عليه وسلم «اللهمَّ استرْ عَوْراتنا، وآمن رَوْعاتنا»، وقول بعضهم «رَحِمَ اللهُ امرأً أمْسكَ مابينَ فكّيْه، وأطلقَ مابين كَفّيْهِ»[٨٩]، وقول أبي الطيب:

ممنّعـةٌ مُنَعَّمَـةٌ رداحٌ يكلِّف لفظُها الطيرَ الوقوعا[٩٠]

وقد اعترض السبكي على تقسيم البلاغين هذا فقال «ولك أن تقول ينبغي أن يسمى القسم الأول أيضاً قلب بعض، فإن الحرف المتوسط هو التاء في حتف وفتح لم ينقلب كما لم ينقلب الأخير في عورة وروعة، وإلا فما الذي أوجب تسمية أحدهما بقلب بعض، والآخر بقلب كل إنما يكون بجعل الأول في أحدهما ثابتاً مثلاً، والثاني ثالثاً، والثالث أولاً»[٩١].

ب ـ جناس القلب في الألفاظ

وذلك بأن يجعل المقدم مؤخراً، والمؤخر مقدما كقوله تعالى: ﴿ يُخْرِجُ ٱلْحَىَّ مِنَ ٱلْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ ٱلْمَيِّتَ مِنَ ٱلْحَىِّ ﴾[٩٢].

وقول النبي صلى الله عليه وسلم: «جار الدار أحق بدار الجار[٩٣]».

وقول علي بن أبي طالب في كتابه إلى عبدالله بن عباس: «أما بعد فإن

الإنسان يسره دَرْك مالم يكن ليفوته، ويَسوءُه فوت مالم يكن ليدركه فلا تكن بما نلت من دنياك فرحا، ولا بما فاتك منها ترحا، ولا تكن ممن يرجو الآخرة بغير عمل، ويؤخِّر التوبة بطول أمل، وكأن قد والسّلام»[٩٤].

ومنه قول عتاب بن ورقاء:

إن الليـــالي للأنام مَناهلٌ   تُطوى وتُنشرُ دونها الأعمارُ
فقِصارُهُنَّ مع الهمومِ طويلةٌ   وطِوالهُنَّ مع السُّرورِ قِصارُ[٩٥]

قال ابن الأثير: «وهذا الضرب من التجنيس له حلاوة، وعليه رونق، وقد سماه قدامة بن جعفر الكاتب التبديل، وذلك اسم مناسب لمسماه، لأن مؤلف الكلام يأتي بما كان مقدماً في جزء كلامه الأول مؤخراً في الثاني، وبما كان مؤخراً في الأول مقدماً في الثاني»[٩٦].

٢ـ القلب

وهو نوع من المحسنات اللفظية ضابطه: «أن يكون الكلام بحيث لو عكسته وبدأت بحرفه الأخير إلى الأول كان الحاصل بعينه هو هذا الكلام، ويجري في النثر والنظم»[٩٧].

وهو ضربان:

أـ قلب حروف.

ب ـ قلب كلمات.

أ- قلب الحروف

وقد سماه العلوي في الطراز المستوي، لأن «أوله وآخره على جهة الاستواء، وهو قليل نادر صعب»[٩٨]، وإنما كانت صعوبته بسبب المعنى «لأنه قل ما يقع كلمة تقلب حروفها فيجيء معناها صوابا»[٩٩]، ويقع في القرآن وفي النثر (كما في بعض مقامات الحريري)[١٠٠] وفي الشعر.

ومما ورد منه في القرآن الكريم قوله تعالى ﴿كُلٌّ فِي فَلَكٍ﴾[١٠١]، وقوله تعالى ﴿وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ﴾[١٠٢]، وفي النثر قول العماد الكاتب للقاضي الفاضل: «سر فلا كبابك الفرس»، وجواب القاضي الفاضل، بقوله: «دام علا العماد.»

ويذهب السبكي إلى نقد مثال البلاغيين النثري هذا فيقول: «فأما كلام العماد فلا يصح القلب فيه لأن ألف « فلا» تسقط في القلب للوصل، وألف «الفرس» الساقطة للوصل تعود في القلب فلا ينقلب بحاله أبدا، وفيه تغيير للحركات، وأما جواب الفاضل فعليه السؤالان أيضاً لأن ألف العماد في أحد التركيبين دون عكسه والحركات تتغير»[١٠٣].

أما في الشعر فيكون في مجموع البيت كقول القاضي الأرجاني:

أُحِبُّ المرءَ ظاهرهُ جميلٌ ... لصاحبه، وباطنُه سليمُ
مَوَدَّتُه تَدومُ لِكلِّ هولٍ ... وَهَلْ كُلٌّ مَوَدَّتُهُ تَدومُ

ويكون في مصراع البيت كما في قول الاخر:

أرانا الإلهُ ... هلالاً أنارا[١٠٤]

ب ـ قلب الكلمات

ولم يشر إلى هذا النوع من القلب ـ فيما أعلم ـ إلا السبكي، وقد مثل له بقول الشاعر:

عــدلُوا فــمــا ظلمت لـهم دُولٌ   سَـعــدوا فــمــا زالت لـهم نـعمُ
بذلوا فــمــا شــحّت لـهم شِـيَمُ   رفـعـوا فـمـا زلّت لـهم قَـدَمُ[١٠٥]

فهو دعاءٌ لهم، فإذا انقلبت كلماته صارت دعاء عليهم وهو:

نَعمٌ لهم زالت فــمــا سَعِــدوا   دُوَلٌ لهم ظلمت فــمــا عَــدَلُوا
قَــدَمٌ لهم زلّت فــمــا رفـعــوا   شِـيَمٌ لهم شَـحَّت فــمــا بَذَلوا

والفرق بين جناس القلب والقلب من وجهين:

١ـ أن جناس القلب يجب أن يذكر في اللفظ المقلوب مع مقابل له.

٢ـ أن جناس القلب لا يجب أن يكون أحد اللفظين المتجانسين فيه مقلوب اللفظ الآخر نفسه، عند قراءته من آخره مثل لفظي القمر والرقم، فالجمع بينهما هو جناس القلب، أما القلب فهو لفظ واحد يقرأ من آخره فيكون نفس اللفظ وهذا هو قلب المفرد، أما قلب التركيب فهو ألفاظ تُقرأ من آخرها[١٠٦].

ويتضح من بعض النماذج أن الإيقاع أصبح ضرباً من الترف الفكري، وحلية يعمد إليها، ففقدت طاقتها وإشعاعاتها، وأصبحت عبئاً على النص بدل أن كانت حلية له يقول عبدالقاهر «وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاماً حمل صاحبه فرط شغفة بأمور ترجع إلى ماله اسم في البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ويقول ليبين، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع في طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن ثقل العروس بأصناف الحلي حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها»[١٠٧].

لكننا لا نعدم بعض النماذج الجّيدة التي تمثل نزوعاً شعرياً إلى اقتداح اللغة، واعتسافها بفن من فنون المهارة والحيلة، بحثاً عن الكلمة الحُرة، والرؤية البكر عماد الفن الجميل وجوهر الأدب الجميل.

ثانياً ـ في المحسنات المعنوية

من المحسنات المعنوية ضرب سماه الخطيب القزويني: «العكس والتبديل» وهو: «أن يقدّم في الكلام جزء ثم يؤخر»(١٠٨).

ويقع على عدّة وجوه(١٠٩):

١ـ أن يقع العكس بين أحد طرفي الجملة، وما أضيف إليه كقول بعضهم: عادات السادات، سادات العادات.

٢ـ أن يقع العكس بين متعلقي فعلين في جملتين، كقوله تعالى ﴿ يُخْرِجُ ٱلْحَىَّ مِنَ ٱلْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ ٱلْمَيِّتَ مِنَ ٱلْحَىِّ ﴾(١١٠) وكقول الحماسي:

رمى الحدثانِ نسوةَ آل حربٍ بمقدارٍ سَمَدْنَ له سُمُودا

فردّ شُعورُهن السودَ بيضاً وردّ وُجوهَهُنَّ البيضَ سُودا

٣ـ أن يقع العكس بين لفظين في طرفي جملتين، كقوله تعالى: ﴿ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ ﴾، وقوله تعالى: ﴿ لَا هُنَّ حِلٌّ لَّهُمْ وَلَا هُمْ يَحِلُّونَ لَهُنَّ ﴾(١١١)، وقول المتنبي:

فلا مجدَ في الدنيا لمن قلّ مالُه ولا مال في الدنّيا لِمن قلّ مجدُه

وكل هذه الوجـــوه لاتكون إلا لنكتـــة بلاغـــيـــة[١١٢]، حين تتناسب الأضداد، وفي تناسبها تظهر قدرة المبدع على الجمع بين المتناقضات في سياق متلائم، ويتجلى جمال الصنعة في الفن «وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والائتلاف أبين كأن شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب»[١١٣].

ومن خلال ماتقدم يتضح لنا أن القول بالقلب منشؤُه تحكيم فكرة «الأصل والفرع» فالكلمة المفردة ترد إلى أصل يعرف به بناؤها، والجملة إلى نظامها المألوف في العربية من خلال العدول عن ذلك الأصل «الاسمية» أو «الفعلية»، ويصبح كل عدول عنه فرعاً عليه يخضع له، ويفسر به، ويشد إليه، ولايعد الفرع أصلاً قائماً بذاته، لان ذلك يعني أن تكون اللغة لا ضابط لها، ولا نظام يحكمها.

وفي التشبيه والتمثيل ينشأ القول بالقلب من خلال استقراء دقيق للفكر الشعري، ومنازعه في النظر إلى الأشياء، وهو نظر يقوم على جعل المشبَّه ناقصاً والمشبَّه به كاملاً. فالأصل تشبيه كذا بكذا، وهذا يعني أنه ناقص يلحق بكامل، فإذا جاء من يجعل الناقص كاملاً قيل: قلب المعادلة لغاية بلاغية.

وأصبح النظر إلى كثير من معاني اللاّحقين على أنها قلب للأصل «معاني المتقدمين» وتغيير لمعالمها، بتغيّر تركيبها يصبح معها المعنى المتأخر كشفاً جديداً

لزاوية من زوايا المعنى الأول، يصح معه أن يوصف بالجدّة وهو أمر أدركه عبدالقاهر الجرجاني، وحذّر من مغبّة الجهل به[(١١٤)].

ومع دخول البلاغة العربية عالم التقعيد والبحث في الجزئيات، وذكر الاحتراز أصبح تلمس القلب في جرس الكلمة علماً قائماً بذاته، يتنافس على تحقيقه الشعراء، ويتكلف بعض البلاغيين تشقيقه وتفريعه والبحث عن نماذجه وهي نماذج لا يمكن القول في كثير منها إلا أنها لا تمثل فناً، ولاتصنع رؤية كان يقصد المبدع إليها قصداً، فصارت غاية في حد ذاتها، وأصبحت سمة للتفرد ودليلاً على النبوغ.

هوامش البحث

(١) أبحاث في علم اللغة . د : داود عبده ، بيروت : مكتبة لبنان ١٩٧٣م ص ١٣١ .

(٢) ظاهر القلب المكاني في العربية عللها وأدلتها ، وتفسيراتهـا وأنواعها .د: عبدالفتاح الحموز ، عمان : دار عمار ، ط١ ، ١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦م ص ١٤ وما بعدها .

(٣) انظر معاني القرآن . يحيى بن زياد الفراء ، تحقيق : أحمد يوسف نجاتي ، ومحمد علي النجار ، بيروت : عالم الكتب ، ط ٢، ١٩٨٠م ١/ ٩٩ . مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .

(٤) تأويل مشكل القـرآن . ابن قتيبة . شرحه ونشـره : السيد أحـمد صقر . القـاهرة دار التراث ، ١٩٧٣م ، ص٢٠ .

(٥) اللغة الشاعرة . مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية . عباس محمود العقـاد ، بيروت : المكتبة العصرية ، بدون تاريخ ، ص ٨ .

(٦) معجم مقاييس اللغة . أبو الحسين أحمد بن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، مكتبة مصطفي الحلبي ، ط ١٣٩٢ هـ/ ١٩٧٢م ، ٥/ ١٧ .

(٧) المصدر نفسه ٥/ ١٧ .

(٨) شرح شافية ابن الحـاجب . رضي الدين الاسترباذي ، تحقيق ، محمد نور الحسن ، ومـحمد محيى الدين عبدالحميد ، ومحمد الزفزاف ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥ م، ١/ ٢١ .

(٩) المغني في تصريف الأفعـال . د. محمد عبدالخـالق عضيمة ، القاهرة ، الاسـتقامة ، ط ٣ ، بدون تاريخ ، ص ٤٠ .

(١٠) المرجع نفسه ص ٤٠ .

(١١) الخصائص ، ابن جنّي ، حققه ، محمد علي النجار ، بيروت ، دار الهدى ، بدون تاريخ ، ٢/ ٧٠ .

(١٢) أبحاث في علم اللغة ، ص ١٣٢ .

(١٣) بنية اللغة الشعـرية ، جان كوهين ، ترجمة محـمد الوالي ومحمد العمري ، الدار البـيضاء، دار توبقال ، ط١ ، ١٩٨٦ م ، ص ١٧٥ .

(١٤) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، د. تامر سلّوم ، سورية : دار الحوار ، ط١ ، ١٩٨٣ م ، ص٥٥ .

(١٥) تأويل مشكل القرآن ، ص ١٨٤ .

(١٦) المصدر نفسه ، ص ١٨٥ .

(١٧) المصدر نفسه ، ص ١٨٦ .

(١٨) سورة القلم آية ٢٠ .

(١٩) تأويل مشكل القرآن ١٨٦/١٨٧ .

(٢٠) سورة الرعد ، آيه ٣١ .

(٢١) تأويل مشكل القرآن ١٩٢ .

(٢٢) للاتساع ينظر :

ـ في اللهجات العربية ، د. إبراهيم أنيس ، القاهرة : الأنجلو المصرية ، ط ٤ ، ١٩٧٣م ، ص ٢٠٨ .

ـ علم الدلالة ، د. أحمد مختار عمر ، الكويت ، دار العروبة ، ط ١ ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢م ، ص ٢٠٤ .

(٢٣) الكتاب. سيبويه ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، القاهرة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٨م - ١٩٧٧م ، ١/ ١٨١ .

(٢٤) الأشباه والنظائر في النحو ، السيوطي ، تحقيق ، عبدالإله نبهان ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م ، ١/ ٥١٠ .

(٢٥) ما يجوز للشاعر في الضرورة ، القزاز القيرواني، حققه وقدم له وصنع فهارسه د.رمضان عبدالتواب، صلاح الدين الهادي، الكويت، دار العروبة، ١٩٨٢م، ص١٨٢ .

(٢٦) نقد الشعر. قدامة بن جعفر. تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، مطابع الدجوي، الناشر، الخانجي، ط٣، ١٩٧٩م، ص٢٢٢،

(٢٧) ظاهرة القلب المكاني، ص ١٦٦ .

(٢٨) مناهج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: الدكتور محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ١٩٨١م، ص١٨٤.

(٢٩) الصاحبي، أحمد بن فارس، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، عيسى البابي الحلبي، ١٩٧٧ ح، ص٣٢٩.

ـ فقه اللغة وسر العربيّة، الثعالبي، حققه ورتبه ووضع فهارسه مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبدالحفيظ شلبي، الطبعة الأخيرة، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م، ص٧٠.

(٣٠) مفتاح العلوم، السكاكي، بيروت، المكتبة العلمية الجديدة، بدون تاريخ، ص ١٠١.

(٣١) انظر على سبيل المثال :ـ

مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لجمال الدين ابن هشام الأنصاري، حققه وعلّق عليه الدكتور مازن المبارك ومحمد علي حمدالله وراجعه سعيد الأفغاني، بيروت، دار الفكر، ط٥، ١٩٧٩م، ص٩١١ومابعدها، والكامل لأبي العباس المبرّد حققه وعلّق عليه وصنع فهارسه محمد أحمد الدالي، بيروت، مؤسسة الرسالة،ط١، ١٤٠٦هـ/ ١٩٩٦م، وقد ذكر فيه الباحث كثيراً من نماذج القلب في اللغة القرآنية.

(٣٢) ضرورة الشعر، أبو سعيد السيرافي، تحقيق،د.رمضان عبدالتواب، بيروت، دار النهضة العربية، ط١، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.

(٣٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق وشرح،محمدأبو الفضل إبراهيم، وعلى البجاوي، بيروت، دار القلم، بدون تاريخ، ٤٦٩.

(٣٤) مايجوز للشاعر في الضرورة،ص ٢٩٩.

(٣٥) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الأمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م، ١/ ٢١٧.

(٣٦) منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٧٩.

(٣٧) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق د.محمد عبدالمنعم خفاجي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط٥، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ١/ ١٦٥.

(٣٨) شروح التلخيص ١/ ٤٨٦، ٤٨٧.

(٣٩) البرهان في علوم القرآن، الزركشي، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار التراث، بدون تاريخ،جـ٣/ ٢٨٨.

(٤٠) مجاز القرآن ١/ ٦٢.

(٤١) تأويل مشكل القرآن، ص١٩٣.

(٤٢) سر الفصاحة. ابن سنان الخفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية،ط١، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م،ص١١٨ .

(٤٣) عروس الأفراح ١/ ٤٨٧.

(٤٤) المصدر نفسه ١/ ٤٩٠ .

(٤٥) نفسه١/ ٤٩٠.

(٤٦) سر الفصاحة ١١٧.

(٤٧) منهاج البلغاء ص١٨٢.

(٤٨) سر الفصاحة ١١٧، ومنهاج البلغاء١٨٢ .

(٤٩) لسان العرب،صوب ، القاهرة، دار المعارف، تحقيق نخبة من العاملين بالدّار،بدون تاريخ.

(٥٠) شعر الخوارج، جمع وتقديم الدكتور إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة،ط٢،١٩٧٤م،١١٢.

(٥١) ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق د.نعمان محمد أمين طه،القاهرة،الخانجي،ط١/ ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م،ص٢٥.

(٥٢) سر الفصاحة١١٧، ومنهاج البلغاء ١٨٢ .

(٥٣) وفي هذا يقول المتلمس:

ولايقيم على هون يراد به ... إلا الأذلان عير الحيّ والوتدُ
هذا على الخسف مربوط برمّته ... وذا يدق فلا يرثي له أحدُ

(٥٤) منهاج البلغاء ١٨٣.

(٥٥) البحر المحيط، محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي، بيروت، دارالفكر،ط٢،١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ١/ ٤٨٢ .

(٥٦) ظاهرة القلب المكاني ص١٧٣.

(٥٧) تأويل مشكل القرآن ص٢٠٠.

(٥٨) المصدر نفسه ص١٩٩.

(٥٩) مجاز القرآن١/ ٦٣.

(٦٠) تأويل مشكل القرآن ص٢٠٣.

(٦١) المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز،ابـن عطية الأندلسي،تحقيق وتعليق:الرحالي الفاروق عبدالله بن إبراهيم الأنصاري،السيد عبدالعال السيد،محـمد الشافعي،قطر،رئاسة المحاكم الشرعية،ط١، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م،٢/ ٦٤ .

(٦٢) الخصائص ١/ ٣٠٠ .

(٦٣) المصدر نفسه١/ ٣٠٠ ــ٣٠٢ .

(٦٤) نهاية الإيجاز في دراية الإعجـاز،فخرالدين الرازي،تحقيق وتقديم الدكتور إبراهيم السـامرائي،والدكتور محمد بركات أبو علي،عمان،دارالفكر،١٩٨٥م،ص٩٢ .

(٦٥) كتـاب الطراز المتضـمن لأسرار البـلاغة وعلوم حـقائق الإعـجاز،يحيـى بن حمزة العلـوي،بيروت،دار الكتب العلمية،١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م،٣/ ٣٢٧ .

(٦٦) المبــالغة في البــلاغــة العــربيــة تاريخــهـا وصــورها،عــالي القــرشي،مطبــوعـات نـادي الطائف الأدبي،ط١ ،١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م،ص١٧٤ .

(٦٧) الصورة الأدبية،د.مصطفى ناصف،بيروت،دارالأندلس،ط٣،١٩٨٣م،ص٦٣ .

(٦٨) أسـرار البـلاغة،عـبـدالقـاهر الجـرجاني،قـرأه وعلق عليـه مـحـمـود محـمـد شـاكر،القـاهرة،مطبـعـة المدني،ط١،١٤١٢هـ/ ١٩٩١م،ص٢٢٢ .

(٦٩) المصدر نفسه،ص٢٢٣.

(٧٠) لصاحبي،ص٤٦٦ .

(٧١) أمـالي المرتضي،غـرر الفـوائد،ودرر القـلائد،الشـريف المرتضى،تحـقـيق مـحـمـد أبوالفـضل إبراهيم،القاهرة،مطبعة عيسى البابي الحلبي،ط١ ،١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م،٢/ ٩٥.

(٧٢) أسرار البلاغة ص٢٢٣ ــ٢٢٤ .

(٧٣) المصدر نفسه ص ٢٢٦.

(٧٤) دراسة الأدب العربي،د.مصطفى ناصف،بيروت،دار الأندلس،ط٣،١٩٨٣م،ص٢١١.

(٧٥) أرار البلاغة ص٢٢٦.

(٧٦) المصدر نفسه ص٢٢٥ــ٢٢٦.

(٧٧) نفسه ص ٢٣٦ .

(٧٨) مناهج البلغاء ص١٢٨ .

(٧٩) أسرار البلاغة ص٣٤٣ .

(٨٠) نفسه ص٣٤٤ .

(٨١) نفسه ص ١٣١ .

(٨٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر،أبو هلال العسكري،تحقيق،محمد أبو الفضل إبراهيم،وعلي البجاوي،القاهرة،دار الفكر العربي،ط٢،١٩٧١م،ص٥٩.

(٨٣) المصدر نفسه ص٥٩.

(٨٤) الإيضاح ٥٧٢/ ٥٧٣ .

(٨٥) دلائل الإعجاز،عبد القاهر الجرجاني،قرأه وعلق عليه،محمود محمود شاكر،القاهرة،مطبعة مدني،١٩٨٤م،ص٤٨٦، ٤٨٧ .

(٨٦) التفسير النفسي للأدب،د،عزالدّين إسماعيل،بيروت،دار العودة،ط٤،١٩٨١م،ص٥٥.

(٨٧) الطراز ٣/ ٩٤.

(٨٨) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ص٦٥.

(٨٩) بلوغ المرام من أدلة الأحكام، ابن حجر العسقلاني، بيروت: دار الفكر، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص ٣١٣ من حديث ابن عمر برواية أخرى اللهم استر عورتي، وآمن روعتي، أخرجه النسائي وابن ماجة وصحّحه الحاكم.

(٩٠) الإيضاح ٥٤١ .

(٩١) عروس الأفراح٤/ ٤٢٩ .

(٩٢) الروم الآية١٩.

(٩٣) مختصر سنن أبي داود للحافظ المنذري ومعالم السنن لأبي سليمان الخطابي وتهذيب الإمام ابن قيم الجوزيّة تحقيق محمد حامد الفقي،القاهرة،مطبعة السنّة المحمديّة١٣٦٨هـ - ١٩٤٩م،٥/ ١٧٠،كتاب البيوع باب في الشفعة،من حديث الحسن عن سمرة عن النبي صلى الله عليه وسلم،أخرجه الترمذي

والنسائي،قال الترمذي:حسن صحيح.

(٩٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ضياء الدين بن الأثير،قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفي،والدكتور بدوي طبانه،القاهرة،دار نهضة مصر،بدون تاريخ١/ ٢٧٥.

(٩٥) المصدر نفسه ١/ ٢٧٤ ،وعتّاب بن ورقاء شاعر إسلامي وقائد بطل،ولاّه مصعب بن الزبير إمارة أصبهان توفي سنة٧٧هـ .

(٩٦) نفسه ١/ ٢٧٤.

(٩٧) مختصر السعد٤/ ٤٥٩ .

(٩٨) الطراز ٣/ ٩٦.

(٩٩) المثل السائر ١/ ٢٧٦ .

(١٠٠) حسن التوسل إلى صناعة الترسّل لشهاب الدين الحلبي،تحقيق أكرم عثمان يوسف،بغداد،١٩٨٠م ، ص٣٠٧.

(١٠١) الأنبياء الآية ٣٣.

(١٠٢) المدثر الآية ٣.

(١٠٣) عروس الأفراح ٤/ ٤٦٠.

(١٠٤) شروح التلخيص ٤/ ٤٥٩ .

(١٠٥) عروس الأفراح ٤/ ٤٦٠ .

(١٠٦) مواهب الفتاح ٤/ ٤٦٠.

(١٠٧) أسرار البلاغة ٩ .

(١٠٨) الإيضاح ٤٩٧ .

(١٠٩) شروح التلخيص ٤/ ٣١٨وما بعدها .

(١١٠) الروم الآية ١٩ .

(١١١) الممتحنة الآية ١٠ .

(١١٢) عروس الأفراح ٤/ ٣١٩ .

(١١٣) أسرار البلاغة ١٣٦ .

(١١٤) وقد أعددت دراسة أبعاد ذلك الجهد عنوانها «إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبدالقاهر الجرجاني».